

УДК 821.161.1 (09)

Е.Г. Новикова

## ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ». СТАТЬЯ 2. ПЯТЬ КАРТИН

*В статье исследуется живописный экфрасис романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Впервые показано, что в романе Достоевского организован специальный живописный дискурс и исследована его общая динамика. Впервые в «Идиоте» выделены и проанализированы пять картин – пять полных экфрасисов: «лицо приговоренного», портрет Настасьи Филипповны, портрет Рогожина, «Мертвый Христос», Христос и ребенок. Также в романе выделены и изучены два специальных живописные дискурса: дискурс фотографического портрета Настасьи Филипповны и дискурс художника Ганса Гольбейна младшего.*

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Идиот», живописный экфрасис, живописный дискурс.

Одной из ярчайших эстетических и художественных особенностей романа Ф.М. Достоевского «Идиот» является живописный экфрасис. Безусловно, о месте и значении в романе картины Ганса Гольбейна мл. (Hans Holbein der Jungere, 1497/98–1543) «Мертвый Христос» («Toter Christus», 1521)<sup>1</sup> создана обширнейшая литература, суть которой показательно выражена Т.А. Касаткиной: «Несколько лет назад возможно было утверждать, что в романе «Идиот» не определен <...> проблемный центр. Сейчас на этот «проблемный центр» можно буквально указать пальцем. Это так называемый «Мертвый Христос», копия картины Ганса Гольбейна «Христос в могиле» <...>» [2. Т. 9. С. 595]. Также неоднократно исследовалась и проблематика портрета Настасьи Филипповны. Однако изучение «Идиота» в специальном экфрасистическом аспекте показывает, что его живописный ряд ни в коем случае не может быть сведен только к одному какому-нибудь изображению, будь это фотография Настасьи Филипповны или безусловно значимая в контексте романа картина Ганса Гольбейна мл.

По мысли Л. Геллера, экфрасис – это «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [3. С. 13]. В более традиционном понимании «<...> экфрасис представляет собой непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении» [4. С. 48], произведения живописи, скульптуры, архитектуры, фотографии... В данном исследовании термин «экфрасис» будет использоваться во вполне традиционном смысле, поскольку объективно экфрасис в «Идиоте» – это в основном описание живописных полотен, скульптур и архитектуры. Преобладает в романе живопись. Более того, можно говорить о том, что в романе

---

<sup>1</sup> В.Н. Захаров в статье «Воскрес ли мертвый Христос?» приводит несколько названий этой картины на немецком, и, соответственно, на русском языке. См.: [1. Т. 8. С. 658]. В данной работе используется название, которое предпочитал Достоевский, – «Мертвый Христос» («Toter Christus»).

фактически организован специальный **экфрастический живописный дискурс**. Его анализ и является целью данной работы.

Развернутая, обстоятельная, многоаспектная классификация экфрасиса содержится в работе Е.В. Яценко «"Любите живопись, поэты..."». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» [4]. В частности, здесь показано, что самый значимый принцип классификации экфрасиса – по объему описания: «По *объему* экфрасисы можно разделить на *полные, свернутые, нулевые*. *Полный* экфрасис содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта, т. е. это экфрасис в классическом варианте. Описание *свернутого* экфрасиса укладывается в одно-два предложения <...> *Нулевой* экфрасис лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям» [4. 49]. Живописный дискурс романа «Идиот» несет в себе нулевые, свернутые и полные экфрасисы произведений двух жанров, портрета и пейзажа.

Общий живописный дискурс романа начинается описанием художницы Аделаиды Епанчиной: «Старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец <...>» [5. Т. 8. С. 16]. И далее о ней: «<...> Аделаида – **пейзажи и портреты** пишет <...>» [5. Т. 8. С. 47]. Между этими двумя характеристиками Аделаиды в текст романа входит еще один экфрасис, связанный на этот раз с князем Мышкиным: «Вот этот **пейзаж** я знаю; это вид швейцарский. Я уверен, что живописец с натуры писал, и я уверен, что это место я видел; это в кантоне Ури...» [5. Т. 8. С. 25]. Так живописный дискурс романа начинается нулевыми экфрасисами пейзажа и портрета. Несмотря на эту заданную общую установку на жанры «пейзажей и портретов», доминируют в романном экфрасисе портреты.

**Первым полным экфрасисом** «Идиота» становится предложенная Аделаиде Мышкиным картина «лица приговоренного»: «– Я непременно хочу слышать, – повторила Аделаида. – Давеча, действительно, – обратился к ней князь, несколько опять одушевляясь (он, казалось, очень скоро и доверчиво одушевлялся), – действительно у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать **лицо приговоренного** за минуту до удара гильотины, когда ещё он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску. – Как лицо? **Одно лицо?** – спросила Аделаида: – странный будет сюжет, и какая же тут картина? <...> растолкуйте мне картину из этой казни. Можете передать так, как вы это себе представляете? Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо? <...> Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: **голова, лицо** бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и – всё знает. Крест и голова – вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, – всё это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... **Вот какая картина**» [5. Т. 8. С. 54–56]. По жанру – это **портрет**. Не случайно добавлено, что все остальное в этой картине выполняет функцию «аксессуара». Также «по авторской принадлежности экфрасис делится на *монологический* – от лица одного персонажа, и *диалогический*, когда изображение раскрывается в ходе беседы, диалога персонажей» [4. 50]. Первый полный экфрасис романа – диалогиче-

ский, эта картина рождается не только в диалоге Мышкина с Аделаидой, в его беседе с Епанчинными, но в конечном счете в большом времени и в большом диалоге о смертной казни, о насильственной смерти, убийстве. Этот первый полный экфрасис романа «Идиот» задает проблематику «лица приговоренного», которой далее во многом будет определяться романский живописный дискурс.

**Второй полный экфрасис** в романе – **фотографический портрет** Настасьи Филипповны. Фотографический портрет – вариант экфрасиса: «По «носителю» изображения, материалу, т.е. по *описываемому референту*, экфрасисы подразделяются на репрезентации произведений: а) изобразительного искусства: живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии <...>» [4. С. 49], – пишет Е.В. Яценко. Также Е.В. Яценко показывает, что «с точки зрения *способа подачи* в тексте» выделяются цельные и дискретные экфрасисы: «*дискретные* – описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием» [4. С. 51]. Портрет Настасьи Филипповны не только полный, но и дискретный экфрасис: он описан или упомянут в тексте романа как минимум 11 раз. Такой значительный объем дискретного экфрасиса позволяет внутри живописного дискурса в романе выделить специальный дискурс фотографического портрета Настасьи Филипповны.

Самыми значимыми фрагментами данного дискурса являются 2, 3 и 5-й, именно в них портрет Настасьи Филипповны дан как полный экфрасис, преимущественно в восприятии Мышкина. 2-й фрагмент – самое общее изображение Настасьи Филипповны во весь рост, своего рода «общий фон» ее образа: «<...> в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый» [5. Т. 8. С. 27]. Но уже здесь начинается тема характера, личности героини: «<...> выражение лица страстное и как бы высокомерное» [5. Т. 8. С. 27]. Здесь же начинается в романе тема красоты: «Удивительно хороша!»; «<...> действительно необыкновенной красоты женщина» [5. Т. 8. С. 27]. В 3-м фрагменте общий портрет Настасьи Филипповны сменяется крупным планом – специальным описанием ее лица: «Удивительное лицо!» [5. Т. 8. С. 31]. При этом тема красоты исчезает, и ее сменяет тема страдания: «<...> она ведь ужасно страдала, а?» [5. Т. 8. С. 31]. Это лицо страдания, в конечном счете, это «**лицо приговоренного**», поскольку данный экфрасис завершается словами Мышкина о Рогожине «**зарезал бы ее**» [5. Т. 8. С. 32]. Поэтому конечный смысл данного фрагмента – тема спасения: «Все было бы спасено!» [5. Т. 8. С. 32]. При одном условии – «Ах, кабы добра!» [5. Т. 8. С. 32]. 5-й фрагмент соединяет в себе основные смыслы 2-го и 3-го, в нем объединены темы красоты и страдания: «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; **эти два контраста** возбуждали как будто даже какое-то **сострадание** при взгляде на эти черты» [5. Т. 8. С. 68]. Красота и страдание Настасьи Филипповны вызвали в душе героя то глубокое сострадание, которое и определит романский сюжет. В целом описание портрета героини осуществляется при помощи таких категорий, как «красота»,

«страдание», «спасение», «добро»). Очевидно, что сопряжение данных категорий в одном дискурсе восходит к Св. Троице Бога Отца – Добра, Бога Сына – Истины, Бога Духа Святого – Красоты. Но с Богом Сыном здесь могут быть соотнесены только категории «страдание» и «спасение». В романе «Идиот» Иисус Христос явлен, прежде всего, в страдании: «Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил» [5. Т. 8. С. 32]. Но здесь же заявлена и тема «спасения», Спасителя: «Все было бы спасено!» Смысловой кульминацией всего дискурса становится 3-й фрагмент, описывающий лицо героини как «лицо приговоренного», которое осмысливается здесь в категориях «Спасения» и «Добра».

Живописный дискурс романа, начатый в доме Епанчиных описанием художницы Аделаиды, картинами «лица приговоренного» и портретом Настасьи Филипповны, продолжается в доме Рогожина. Здесь он также, как и при характеристике Аделаиды, начинается нулевым экфрасисом: «несколько масляных картин» [5. Т. 8. С. 172] – и уточняется далее как два жанра живописи, портрет и пейзаж: «было несколько картин, всё портреты архиереев и пейзажи» [5. Т. 8. С. 181]. На этом неопределенном, живописно бесцветном фоне выделяются две картины – портрет Рогожина-старшего и «копия с Ганса Гольбейна» [5. Т. 8. С. 181].

Но только одна картина представлена здесь как полный экфрасис – это портрет Семена Парфеныча Рогожина: «Один портрет во весь рост привлек на себя внимание князя: он изображал человека лет пятидесяти, в сюртуке покроя немецкого, но длиннополом, с двумя медалями на шее, с очень редкою и коротенькою седоватою бородкой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытным и скорбным взглядом» [5. Т. 8. С. 172–173]. Это второй в романе, после фотографии Настасьи Филипповны, портрет во весь рост. И его так же, как и портрет Настасьи Филипповны, можно назвать диалогическим: в его обсуждении, непосредственно и в пересказе, принимают участие три героя, Парфен Рогожин, Мышкин и Настасья Филипповна: «<...> ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени <...> И вот точь-в-точь она это же самое говорила недавно, когда тоже этот портрет разглядывала!» [5. Т. 8. С. 178]. Данный экфрасис организован принципом и идеей копии. Проблематика сложного соотношения «реальности» и визуального искусства начинается уже с появления Парфена Рогожина в дверях своего дома: «Дверь отворил сам Парфен Семеныч; увидев князя, он до того побледнел и **остолбенел** на месте, что некоторое время похож был на **каменного истукана**, смотря своим неподвижным и испуганным взглядом <...>» [5. Т. 8. С. 170]. Сначала он превращается в «каменного истукана», чтобы затем предстать на картине, изображающей его отца. Имена и отчества отца и сына зеркальны; и Мышкин и Настасья Филипповна едины в том, что портрет Семена Парфеныча Рогожина – это «точь-в-точь» изображение Парфена Семеныча. При этом вряд ли это поразительное сходство между отцом и сыном связано с описанием сюртука, медалей... Очевидно, что речь здесь идет, в первую очередь, о **лице**, о выражении лица: «сморщенное и желтое лицо», «подозрительный, скрытный и скорбный взгляд». Так портрет старшего Рогожина становится экфрастическим описанием лица Парфена Рогожина. Поэтому можно говорить о том,

что в романе, наряду с портретом-экфрасисом Настасьи Филипповны, есть и портрет-экфрасис Рогожина. После описания лица жертвы следует описание лица ее палача, убийцы, о котором уже сказано, что он ее «зарежет», и чей «подозрительный, скрытный и скорбный взгляд» также говорит о страдании. Таков **третий полный экфрасис** в «Идиоте».

В живописном дискурсе дома Рогожина в роман также впервые входит экфрасис картины Ганса Гольбейна мл. «Мертвый Христос». Экфрасис этой картины так же дискретен, как и экфрасис портрета Настасьи Филипповны: «Мертвый Христос» приведен в романе трижды (или даже четырежды, в зависимости от интерпретации). Это позволяет говорить о том, что в «Идиоте» есть специальный дискурс Ганса Гольбейна. «По наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта экфрасисы делятся на *миметические* и *немиметические*» [4. С. 49]. Все миметические экфрасисы романа «Идиот» связаны только с одним художником – с Гансом Гольбейном мл.

Миметический дискурс романа начинается указанием на реально существующую, обсуждаемую, но в конце концов так и не названную некую «базельскую картину». О ней вспоминает Мышкин в тот самый момент, когда предлагает Аделаиде сюжет для ее картины – «нарисовать лицо приговоренного»: «<...> я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила <...> О базельской картине вы непременно расскажете после, – сказала Аделаида» [5. Т. 8. С. 55]. Существуют две основные версии по поводу того, какую именно картину имел здесь в виду Достоевский. В Примечаниях к «Идиоту» в академическом Полном собрании сочинений говорится о картине Ганса Фриса: «По всей вероятности, Достоевский имеет в виду хранящуюся в базельском художественном музее картину Г. Фриса (1450–1520) «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1514), изображающую лицо Иоанна в тот момент, когда над ним уже занесен меч» [5. Т. 9. С. 433]. Вторая версия была сформулирована в Комментариях к «Идиоту» в петрозаводском Полном собрании сочинений писателя. Она состоит в том, что «базельская картина» может быть «Мертвым Христом»: «Текст романа не дает повода для однозначного суждения (о том, что это картина Г. Фриса «Усекновение главы Иоанна Крестителя». – Е.Н.). В подготовительных материалах к роману Достоевский называет «базельской» картину Гольбейна младшего «Мертвый Христос»: «Рассказ о базельском /Holbein/ Христе»» [1. Т. 8. С. 745–746]. В любом случае, включена «базельская картина» в романский дискурс Ганса Гольбейна или нет, это нулевой экфрасис.

Имя художника впервые упоминается в VI главе романа: «У вас, Александра Ивановна, лицо тоже прекрасное и очень милое, но, может быть, у вас есть какая-нибудь тайная грусть; душа у вас, без сомнения, добрейшая, но вы не веселы. У вас какой-то особенный оттенок в **лице**, похоже как у **Гольбейновой Мадонны** в Дрездене» [5. Т. 8. С. 65]. Как известно, здесь имеется в виду копия картины Ганса Гольбейна «Мадонна с семьей бюргермейстера Якоба Майера» («Die Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen»;

«Darmstädter Madonna», 1525–1526)<sup>1</sup>. Обозначение автора и местонахождения картины, ее частичного содержания и общего впечатления, которое она вызывает, позволяет определить ее описание в романе как свернутый экфрасис. В подготовительных набросках к «Идиоту» есть записи Достоевского, передающие его впечатление от этой картины Ганса Гольбейна: «ОНА ТИХА как Гольбейнова Мадона»; «А моя Мадона Гольбейнова – как она чиста, как прекрасна...»<sup>2</sup>. Так уже в подготовительных записях экфрасис этой многофигурной картины сводится только к изображению и восприятию Мадонны. В окончательном же тексте романа картина дана как экфрасис **лица** Мадонны, лица с «особенным оттенком». Поэтому, думается, экфрасис данной картины можно включить в ряд «портретов» романа «Идиот».

Последующий дискурс Ганса Гольбейна в романе разворачивается в три экфрасиса «Мертвого Христа».

Экфрасис картины в 1-м фрагменте можно определить как свернутый: дано имя автора, и описание картины сведено к «одному-двум предложениям»: «Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала **Спасителя**, только что снятого со креста. Князь мельком взглянул на нее, как бы что-то припоминая <...> Да это... это **копия** с Ганса Гольбейна, – сказал князь, успев разглядеть картину, – и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная **копия**» [5. Т. 8. С. 181].

Ярко, двойным повтором, представлена здесь проблематика копирования. Также при этом первом экфрасисном изображении Иисуса Христа в романе Он назван «Спасителем». «Все было бы спасено!» – восклицает и надеется Мышкин, глядя на портрет Настасьи Филипповны, в дискурсе которого с Богом Сыном соотнесены две категории, «страдание» и «спасение». Портрет Настасьи Филипповны и «Мертвый Христос» типологически близки тем, что это два дискретных экфрасиса в «Идиоте». Но если экфрасис портрета Настасьи Филипповны отсылает к Святой Троице, то экфрасис картины Гольбейна порождает вопрос о вере, что проявилось во 2-м фрагменте данного дискурса: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него «пропадает вера»! <...> А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна... А, вот эта улица! <...> Здесь! Князь позвонил и спросил Настасью Филипповну» [5. Т. 8. С. 192]. Во 2-м фрагменте «Мертвый Христос» представлен даже не свернутым, но нулевым экфрасисом: «эта картина». Все описание картины сведено здесь к одному прилагательному – «странная». «Странность» картины была обозначена уже в 1-м фрагменте, там она была связана, прежде всего, с действительно необычной формой «Мертвого Христа»: «картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту». Также в 1-м фрагменте наречие «странно» было использовано для характеристики Рогожина, задающего вопрос о вере в Бога: «Как ты странно спрашиваешь и... глядишь!» [5. Т. 8. С. 182]. «Стран-

<sup>1</sup> См. об этом: [5. Т. 9. С. 434], [1. Т. 8. С. 745–746]. В Дрезденской галерее Достоевский видел копию картины, которая в то время считалась оригиналом. Копия принадлежит Бартоломеусу Сарбургу (Bartolomeus Sarburg, 1590 – после 1637). См. об этом: [1. Т. 8. С. 747].

<sup>2</sup> Цит. по: [1. Т. 8. С. 748].

ная красота!» [5. Т. 8. С. 68] – размышлял Мышкин, вглядываясь в портрет Настасьи Филипповны и находя в ее лице красоту и страдание. Тема страдания входит и в данный фрагмент в связи с Рогожиным: «Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что «любит смотреть на эту картину»; не любит, а, значит, ощущает потребность» [5. Т. 8. С. 192]. Имена Рогожина и Настасьи Филипповны становятся композиционной рамкой данного фрагмента, Мышкин думает о «Мертвом Христе» на пути от него к ней. Но здесь тема страдания разворачивается, прежде всего, в проблематику пропадающей веры и потребности верить: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него «пропадает вера» <...> да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить!» [5. Т. 8. С. 192].

Наконец, экфрасис «Мертвого Христа» в «Моем необходимом объяснении» Ипполита стал четвертым полным экфрасисом в романе «Идиот». Его начало, первое его предложение организовано частичным повтором (копированием) 1-го экфрасиса: «Она изображала Спасителя, только что снятого со креста». – «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста» [5. Т. 8. С. 338]. Если в 1-м экфрасисе «Мертвого Христа» присутствовала тема Спасителя и спасения, то во 2-м и данном, полном, экфрасисе она отсутствует. Но при этом в 3-м экфрасисе продолжена та тема «странной картины» 2-го экфрасиса, с которой в романский дискурс «Мертвого Христа» входят вопросы веры и неверия: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: <...> каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?»

В мировой христианской культуре сформирована определенная иконописная и живописная традиция, посвященная изображению снятия Тела Иисуса Христа со Креста. Очевидно, что «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна к данной традиции не относится. Тем не менее Достоевский уже в 1-м фрагменте дискурса интерпретирует ее именно так: «только что снятый со креста». В полном экфрасисе «Мертвого Христа» Ипполит прямо называет эту живописную традицию, к которой и относит картину Гольбейна: «<...> живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого с креста» [5. Т. 8. С. 338]. Полотна, посвященные снятию со Креста, всегда многофигурные композиции. В этом смысле описание «Мертвого Христа» Ипполита поразительно: «Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине <...>» [5. Т. 8. С. 338]. «Эти люди, окружавшие умершего» – необходимая составляющая живописного сюжета снятия со Креста. На картине Гольбейна их нет, и об этом в экфрасисе говорится: «люди, которых тут нет ни одного на картине». Но говорится в конечном счете ради того, чтобы все-таки их назвать, на них указать, так или иначе, но вписать их в картину Гольбейна: «Эти люди, окружавшие умершего». Таков экфрасис «Мертвого Христа» Ипполита – и в конечном счете самого Достоевского. В полном экфрасистическом описании картины Гольбейна Достоевский ее «перерисовывает» в снятие со Креста. Иисус Христос Достоевского – не во гробе, а «только что снят со креста». В общем дискурсе «Мертвого Христа» «снятый со креста» и «только что снятый со креста» повторяется четыре раза, причем последний раз со специальным выделением: *«только что»* [5. Т. 8. С.

339]. Перерисовывает Достоевский картину Гольбейна во имя художественной задачи всего живописного дискурса романа – «нарисовать лицо приговоренного». Экфрасис «Мертвого Христа» Достоевского – это отнюдь не воспроизведение картины Гольбейна. Она стала только основой, своего рода художественным материалом, полотном, на котором **Достоевский пишет свою картину – картину казни Иисуса Христа и Его лица как «лица приговоренного»**. Поэтому он перерисовывает «Мертвого Христа» Гольбейна в **портрет**: «<...> это **лицо** человека *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостреться, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое <...>» [5. Т. 8. С. 339]

Но наряду с «Мертвым Христом» в роман входит еще одна картина, изображающая Иисуса Христа, – это картина Настасьи Филипповны. Это **пятый полный экфрасис** романа, более того, им завершается весь живописный дискурс «Идиота» в целом.

В описание образа жизни Настасьи Филипповны входят нулевые экфрасисы; при этом можно предположить, что она сама занималась живописью: «В доме нашлись <...> **картины, эстампы, карандаши, кисти, краски** <...>» [5. Т. 8. С. 36], «великолепное убранство первых двух комнат, неслыханные и невиданные ими вещи, редкая мебель, **картины**, огромная **статуя Венеры**» [5. Т. 8. С. 134]. Это дает возможность назвать ее художницей – подобно Аделаиде. Более того, соотношение этих двух героинь как возможных художниц заставляет осознать, что Достоевский, хотя бы отчасти, наделил Настасью Филипповну тем, в чем Аделаиде было отказано. Если последняя постоянно затрудняется в поисках сюжетов для картины (поэтому «<...> общая семейная задача давно уже в том, чтобы сыскать сюжет для картины для Аделаиды Ивановны» [8. Т. 8. С. 206]) и при этом «<...> ничего кончить не может <...>» [8. Т. 8. С. 47], то Настасья Филипповна не только нашла сюжет для своей картины, но даже в определенном смысле ее нарисовала – нарисовала, по крайней мере, в контексте и подходе экфрасиса: «Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. **Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям**; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; **лицо** грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, **пристально на него смотрит**. Солнце заходит... **Вот моя картина!**» [8. Т. 8. С. 379–380].

Первый полный экфрасис романа о «лице приговоренного» заканчивается словами «Вот такая картина». «Вот моя картина!» – отвечает на это Настасья Филипповна, заканчивая ими весь романский живописный дискурс.

Оба экфрасиса Иисуса Христа в романе начинаются вопросом о живописных традициях Его изображения: «Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста» – «Христа



пишут живописцы все по евангельским сказаниям». Если «Мертвый Христос» Гольбейна вписан в не соответствующую ему традицию сюжета снятия со Креста, то здесь изображение Иисуса Христа вообще выведено за рамки канонических «евангельских сказаний». И если, как было показано выше, на основе «Мертвого Христа» Гольбейна Достоевский нарисовал свою картину о казни Иисуса Христа и о Его лице как лице приговоренного, то специально подчеркнутый отказ следовать канону здесь может означать стремление писателя к **созданию своего собственного, не ограниченного даже каноном изображения Христа**. Об этом же может свидетельствовать и то, что на смену миметическому экфрасису приходит немиметический. Как пишет Е.В. Яценко, многие «отдают предпочтение последнему» [4. С. 49], поскольку именно немиметический экфрасис способен наиболее точно и полно выразить полноту позиции писателя, рисующего свою словесную картину.

Все предыдущие четыре полных экфрасиса являются портретами. О «лице» Христа говорится и здесь: «Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное». Но в целом эту картину нельзя отнести к жанру портрета. Здесь создан фон, дано изображение пространства: горизонт с заходящим солнцем; на этом фоне нарисованы Иисус Христос и дитя: «Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка <...> Ребенок замолк, облокотился на его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит». (В этом описании ребенка нетрудно обнаружить аллюзию на изображение ангелов в «Сикстинской мадонне» Рафаэля, столь любимой Достоевским.) Горизонт, заходящее солнце – весь земной мир, и на этом фоне задумавшиеся Иисус Христос и ребенок, Иисус Христос и христианское человечество: «рука его <...> осталась на светлой головке ребенка». Очевидно, что этот последний полный экфрасис романа дает ответы на все вопросы, порождаемые «Мертвым Христом».

Итак, пять картин «Идиота»: «лицо приговоренного», портрет Настасьи Филипповны, портрет Рогожина, «Мертвый Христос», Христос и ребенок.

Настасья Филипповна и Рогожин приговорены к убийству как жертва и палач, и с каждым из них связаны две картины: с Настасьей Филипповной – ее портрет и картина о Христе, с Рогожиным – его портрет и «Мертвый Христос», который в романе прямо называется «картина Рогожина» [5. Т. 8. С. 338]. Общий живописный дискурс романа движется от «лица приговоренного» к портретам Настасьи Филипповны и Рогожина и затем – к «Мертвому Христу» и к изображению Иисуса Христа в вечности христианской жизни земного человечества.

### Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Канонические тексты / под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та. 1995.
2. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Астрель: АСТ, 2003–2008.
3. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002.
4. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.